

W. G. Sebald

The Mnemonic Artefact: Literature and Photography in W. G. Sebald

ANA LAGUNA MARTÍNEZ

Universidad de Granada. Avda. del Hospicio, s/n C.P. 18010 Granada.

Dirección de correo electrónico: analaguna@correo.ugr.es

Recibido: 24-5-2017. Aceptado: 2-7-2017.

Cómo citar: Laguna Martínez, Ana, "El artefacto mnemotécnico: literatura y fotografía en W. G. Sebald", *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 308-338.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.308-338>

Resumen: Este trabajo estudia las relaciones entre literatura y fotografía en el relato "Ambros Adelwarth" (*Los emigrados*) de W. G. Sebald desde una perspectiva socio-histórica, a partir de los estudios del trauma, la memoria y la imagen, y atendiendo a la conciencia de esta combinación. Sebald, próximo a la corriente del realismo documental alemán, propone con su obra una gestión de la memoria conformada dialécticamente por el montaje de testimonio oral y escrito y de imagen fotográfica. Su uso de la imaginación supone una superación del tiempo de cada medio y cuestiona los conceptos de identidad, realidad y ficción.

Palabras clave: literatura; fotografía; memoria; testimonio; montaje.

Abstract: This work studies the relations between literature and photography in the story "Ambros Adelwarth" (*The Emigrants*) of W.G. Sebald from a socio-historical perspective, from the studies of trauma, memory and image, and attending to the consciousness of this combination. Sebald, next to the current of German documentary realism, proposes with his work a management of the memory conformed dialectically by the assembly of oral and written testimony and of photographic image. His use of the imagination supposes a surpassing of the time of each means and questions the concepts of identity, reality and fiction.

Keywords: Literature; Photography; Memory; Testimony; Mounting.

* Este artículo es resultado de la investigación llevada a cabo gracias a la beca de Iniciación a la Investigación para alumnos de grado del plan propio de la Universidad de Granada, dirigida por el profesor Juan Varo Zafra, en el departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura durante el curso 2016/2017.

INTRODUCCIÓN

Si bien el estudio de las relaciones entre fotografía y literatura ha sido tradicionalmente marginal, debido a la ambigua recepción de la primera por la Academia (Mira Pastor, 2012), y tardío, con publicaciones en los años sesenta (Koppen, 1987: 43), el presente estudio se hace eco de la creciente atención sobre esta perspectiva interdisciplinar y de su importancia en la comprensión del imaginario actual. Vamos a proceder al análisis de la relación entre literatura y fotografía en el relato de W. G. Sebald “Ambros Adelwarth”, de su libro *Los emigrados* (*Die Ausgewanderten*, 1992). Como en sus demás obras —*Vértigo* (*Schwindel. Gefühle*, 1990), *Los anillos de Saturno* (*Die Ringe des Saturn*, 1995) y *Austerlitz* (*Austerlitz*, 2001)—, la narración se compone también de imágenes de distinto tipo —fotografías de personas, de lugares, de edificios, reproducciones de obras pictóricas, dibujos, manuscritos, etc.— que generan un espacio de ambigüedad interpretativa ante la falta de información sobre estas.

Los emigrados se compone de cuatro relatos de distinta extensión con una dinámica común: el narrador rastrea la memoria de un personaje vinculado con la segunda posguerra. El tercero viene vertebrado por Ambros Adelwarth, tío abuelo del narrador, emigrado a América, al que vio una vez de niño. Emprende entonces un viaje cuyo motivo explica así: “un álbum de fotos de mi madre que había caído en mis manos algunos meses antes y que contenía una serie de retratos, para mí del todo desconocidos, de nuestros parientes emigrados en la época de la República de Weimar” (Sebald, 1992: 81). Es así como recoge los testimonios de su tía Fini y su tío Kasimir, viaja al sanatorio de Ithaca donde Adelwarth ingresó voluntariamente para recibir terapia de electrochoque, habla allí con el doctor Abramsky, y, finalmente, lee un diario de viaje de su tío junto con Cosmo Solomon por Europa y Marruecos en 1912.

W. G. Sebald (Alemania, 1944 – Reino Unido, 2001) se erige con su obra como una de las voces narrativas más novedosas sobre la que, especialmente tras su muerte, después del gran éxito obtenido con *Austerlitz*, se encargan numerosos estudios. Destaca la voz de Susan Sontag, para quien Sebald es la respuesta a la pretensión de una obra que aspira a la grandeza literaria (Sontag, 2000: 41). Es imposible soslayar críticamente el motivo de las fotografías en sus obras, lo que viene demostrado por la variedad de enfoques que han abordado esta cuestión y que, en sentido más amplio, se relaciona con “la cultura de la imagen”

(Flor, 2010). Vamos a abordar, en este sentido, cómo esta obra enfrenta dialógicamente esta ubicuidad en tanto que creación de la memoria.

Nuestro análisis de la relación entre literatura y fotografía va a constatar dos temas tratados por Koppen: el primero, que “el texto literario (novelas, tomos de poesía, etc.) ilustrado con fotografías ha sido y sigue siendo una excepción” (Koppen, 1987: 58) a cuya creación hay que atender; el segundo, el tipo de cooperación que sirve “a la creación de una tensión estética entre ambos elementos” (Koppen, 1987: 59) y que Sebald logra.¹

Esta tensión implica trascender la comparación como procedimiento para ampliar la visión al “conjunto total de *relaciones* entre medios”² (Mitchell, 1994: 231). Nuestro análisis literario del relato solo puede abordarse de manera compleja desde un punto de vista histórico y sociológico, leyendo la hibridación genérica y medial que lleva a cabo Sebald como resultado de hechos, cuya asimilación y representación estudiaremos. LaCapra desarrolla este enfoque y lo resume como el modo en que análisis formal y teoría crítica abordan las cuestiones históricas en su relación con la contextualización (LaCapra, 2013: 46).

Al aproximarnos a la conciencia de esta combinación, vamos a entenderla como una respuesta formal a la gestión de la historia y, sobre todo, de la memoria.³ Es necesario situar a Sebald dentro de la corriente

¹ Luelmo Jareño indica que “la historia de las relaciones entre literatura y fotografía” no es reciente: “No es, por tanto, el simple empleo de imágenes fotográficas lo que confiere a Sebald su originalidad o su lugar específico dentro de la literatura reciente, sino precisamente el vínculo que establece entre ellas y la citada disposición melancólica, o entre determinada actitud filosófica y su forma visible, si se prefiere” (Luelmo Jareño, 2014: 122-123). Esta originalidad viene sustentada por la segunda afirmación de Koppen; respecto a la primera, entendemos que Koppen no se refiere a las relaciones en sentido amplio, sino específicamente entre ficciones y fotografías que también las estructuran. En este caso, la frecuencia ha seguido viéndose como excepción, y por ello no se ha evitado, por ejemplo, un tratamiento inadecuado de las imágenes en ediciones posteriores o traducidas —el mismo Luelmo Jareño recoge la queja de Shaffer sobre el menosprecio de las imágenes en la edición inglesa de la obra de Sebald (Luelmo Jareño, 2014: 128)—

² La cursiva de todas las citas pertenece a las obras originales.

³ Stefanie Harris (2001), a partir de la relación que Mitchell establece entre imagen y texto, aborda la misma a propósito de *Los emigrados* no como la relación primaria entre fotografía y lenguaje sino focalizando en el modo en que se emplea esta relación en la representación de la memoria, específicamente de la traumática (Harris, 2001: 382-383). Si bien no se centra específicamente en “Ambros Aldelwarth”, seguiremos su reflexión de cerca por clarificadora y por argumentar en esa misma dirección.

del realismo alemán documental y de la reflexión sobre la representación y la memoria del Holocausto.⁴ Asimismo, no es ajeno al “giro subjetivo” (Sarlo, 2005) y al auge de lo testimonial, en el seno de una concepción posmoderna de la realidad, conformada por hechos y por ficción, conceptualizada en el término *faction*.

La imbricación crítica de los estudios del trauma, la memoria y la imagen encuentra en este relato un lugar de reflexión por cuanto se estructura formal y temáticamente en relación a estos elementos. Vamos a leer esta obra como un artefacto de la memoria, un intento de “visión sinóptica y artificial” (Sebald, 1999: 35) que reúne en sí la relación crítica con el pasado, así como el montaje dialéctico entre dos formas de materialización del recuerdo: el documento fotográfico y el testimonio oral y escrito.

La relación entre literatura y fotografía en “Ambros Adelwarth” participa de varias formas en las que nos detendremos de manera desigual. En primer lugar, la fotografía es un tema literario (Koppen, 1987: 48) que vertebra el relato, y el protagonista fotógrafo da pie a estudiar su representación como tal (Koppen, 1987: 52). Exploraremos “el potencial poético de la temática fotográfica” (Koppen, 1987: 49), cifrado en la relación que la imagen establece con el tiempo y la muerte, temas por excelencia poéticos.

En definitiva, los puntos de vista posibles para abordar el análisis de estas relaciones resultan superficiales si no atendemos a la conciencia que realiza el montaje de texto e imagen como una gestión de la memoria y como un uso activo de la imaginación.

1. MEMORIA PERSONAL

La conciencia que combina las facetas narrativa y fotográfica se cristaliza en la voz narradora.⁵ El narrador, del que no conocemos el nombre,⁶ es al mismo tiempo recopilador, escritor, fotógrafo, lector y

⁴ Hay otras prácticas históricas de las que Sebald participa, pero que no vamos a abordar, como el emblema barroco y la viñeta romántica (Luelmo Jareño, 2014).

⁵ Para un análisis del narrador en clave de autoficción, ver Heidt, 2008: “It is my contention that Sebald’s mantle of authority is his autofictional I-narrator” (Heidt, 2008).

⁶ Los narradores de las cuatro partes de *Los emigrados* quedan neutralizados por un estilo similar y una dinámica común al abordar la historia. Como en las demás obras, su identidad queda oculta o ambiguamente mezclada con la del propio Sebald, como en *Vértigo*, donde se reproduce la imagen del pasaporte del protagonista narrador con la foto

viajero,⁷ buscando testimonios y materiales para reconstruir una memoria, la cual emerge a través de los propios recuerdos que posee de sus encuentros (Harris, 2001: 380). Como indica Sontag, esta figura se enraíza en el paseante solitario de Rousseau, dispuesto a emprender un viaje para saciar su curiosidad acerca de una vida desaparecida (Sontag, 2000: 42). Esta voz realiza el montaje del testimonio —oral y escrito— y la imagen fotográfica como dos formas de representación y de memoria en tensión (estética) cuyo efecto es el de distanciamiento crítico. Comenzar por el narrador se hace necesario por cuanto cada historia de *Los emigrados* es tanto la de estos como la del narrador y su tentativa de escribir las historias, “an interrogation of how these histories are to be represented and told” (Harris, 2001: 380).

Sebald explora la problemática no solo de la ficción sino también de “la relación entre la realidad histórica y la literatura” (LaCapra, 2013: 89). Su acercamiento a la historia a través del individuo muestra cómo la memoria personal se hace accesible a través de la investigación (Wolf y Ebrary, 2014: 185) y cómo la primera se constituye como el propio relato: a partir de la memoria individual de diversas personas anclada en documentos y transmitida de una voz a otra. La palabra del narrador vehicula los testimonios de tía Fini, tío Kasimir, el doctor Abramsky y el propio Ambros Adelwarth (por su diario escrito). El acceso a la historia (“history”) siempre es a través de la historia (“story”) personal (Anderson, 2008: 140). A su vez, Feiereisen y Pope coinciden en hallar el verdadero lugar de la historia en directa conexión con la transmisión personal de la memoria de los testigos (Feiereisen y Pope, 2007: 177). Todo ello se inscribe en la afirmación del narrador de sentir “la necesidad de profundizar en las biografías de los personajes retratados” (Sebald, 1992: 81). Long destaca precisamente la transmisión como uno de los conceptos centrales de la obra por su naturaleza enmarcada (Long, 2007: 110); se

y la firma del propio Sebald (Sebald, 1990: 106). Al respecto, se pregunta Sontag si el narrador es Sebald o un personaje de ficción a quien el autor ha prestado su nombre y algunos elementos de su biografía (Sontag, 2000: 42).

⁷ Aunque no vamos a estudiar como tema principal el viaje en el relato, este posee una importancia estructuradora y cognoscitiva que vemos de forma transversal —el viajero fotógrafo, el viaje en una posible lectura colonial, el viaje como posesión pero también como pérdida—. Priego indica al respecto: “El estilo oblicuo de Sebald [su aproximación oblicua al tema de la memoria] encuentra en el motivo del viaje su fuerza impulsora al proponerlo como devenir, como un proceso constante de construcción y reelaboración [...] La literatura de Sebald hace del viaje una experiencia literaria, narrativa, que se opone a cualquier noción oficial de rememoración” (Priego, 2003: 177-178).

pone de manifiesto tanto la precariedad del testimonio, su contingencia y maleabilidad, como su necesaria verbalización. A su vez, la actitud del narrador implica un distanciamiento respecto a los hechos traumáticos que Beatriz Sarlo destaca en la literatura: “un narrador siempre piensa *desde fuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (Sarlo, 2005: 166).⁸

En esta relación con el pasado hay un componente emocional y ético evidente: la necesidad individual de conocer la vida de su tío Adelwarth y la justicia de reconstruir su memoria exiliada.⁹ Sebald es consciente de lo que Sarlo llama el “giro subjetivo” que se concentra “sobre los derechos y la verdad de la subjetividad” (Sarlo, 2005: 22) y que implica a su vez el cuestionamiento teórico de la experiencia y del testimonio, directamente unido a la crisis de la memoria,¹⁰ por la que esta deja de ser “a pure matter of consciousness” y pasa a residir en la vida social material o psíquica (Long, 2007: 113). En *Sobre la historia natural de la destrucción (Luftkrieg und Literatur, 1999)*¹¹ —donde reflexiona sobre los bombardeos por parte de los Aliados de ciudades alemanas al final de la Segunda Guerra Mundial y su lugar en la conciencia colectiva—, Sebald afirma que “uno de los problemas centrales de los llamados «relatos vividos» es su insuficiencia intrínseca, su notoria falta de fiabilidad y su curiosa vacuidad, su tendencia a lo tópico, a repetir siempre lo mismo” (Sebald, 1999: 88). Sebald rompe de esta manera con la “confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido” (Sarlo, 2005: 63) al evidenciar las porosidades del testimonio. Aunque es una obra de

⁸ Beatriz Sarlo argumenta a favor de un distanciamiento a la hora de dar cuenta de la experiencia, tomada como un objeto teórico y analizada teóricamente (en mayor medida en su capítulo “Experiencia y argumentación”, 2005). Sebald emprende una labor análoga en toda su obra, que Harris entiende como la respuesta a: “how does one tell the story of the past, another’s past, without lapsing into sentimentality, or worse, distorting any comprehension of the past altogether?” (Harris, 2001: 381).

⁹ Harris expone la posibilidad ética en el reconocimiento a través de Kaja Silverman (*The Threshold of the Visible World*) (Harris, 2001: 385).

¹⁰ Es interesante la reflexión que realiza Harris sobre “the twilight of memory” citando a Andreas Huyssen para entender que el cuestionamiento de la memoria viene dado por la dimensión estructural de los propios recuerdos (Harris, 2001: 381).

¹¹ LaCapra indica que en esta obra “cabe entender la propia perspectiva de Sebald [...] como la forma en que el pasado podría experimentarse muy bien de manera subjetiva por parte de un alemán «nacido más tarde» con tendencia a alinearse con la víctima” (LaCapra, 2013: 93); pero apunta en una nota que en la tercera conferencia cambia de parecer al afirmar que los alemanes han de ser conscientes de que ellos mismos provocaron la destrucción de las ciudades (LaCapra, 2013: 246).

ficción, su pretendida ambigüedad en relación a la realidad también se cifra en la potencial ficcionalidad del testimonio. Esta falta de confianza explica la impresión de tía Fini sobre algunos relatos de Adelwarth: “me parecían tan inverosímiles que pensé que padecía el síndrome de Korsakoff, en el que, no sé si lo sabes, dijo la tía Fini, la pérdida de memoria se compensa con fantásticas fabulaciones” (Sebald, 1992: 116).

El narrador —testigo, lector y escritor— en ocasiones convierte su narración en recuerdo en abismo; si tomamos el sentido amplio de la *mise en abyme* como “*todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene*” (Dällenbach, 1977: 16),¹² podemos aplicarlo al relato como el resultado de la acción de recordar del narrador que contiene múltiples momentos similares —Fini cuando afirma: “Todavía me acuerdo como si fuera hoy” (Sebald, 1992: 117-118), o Kasimir: “No guardo ya ningún recuerdo del viaje en tren por Alemania, salvo que todo [...] me pareció extraño e incomprensible [...]” (Sebald, 1992: 93)—, que a su vez pueden incluir otros actos de rememorar o incluso la incapacidad de estos —tía Fini refiriéndose a Adelwarth: “cayó entonces en una depresión tan profunda que a pesar de su patente necesidad de poder seguir contando, no conseguía pronunciar nada, ni una frase, ni una palabra, apenas un sonido” (Sebald, 1992: 116)—. Su discurso explicita la heterogeneidad de las voces que lo sustentan, reproduciéndolas y, a la vez, diluyendo sus fronteras, de manera que el lector fácilmente pierde la noción de quién está hablando y confunde “un personaje que habla en primera persona con el narrador-Sebald” (LaCapra, 2013: 97), a pesar de los continuados verbos de dicción. “Fue por aquella época cuando el tío Adelwarth empezó a relatarme alguna que otra aventura de su vida pasada [...]. Y desde ese sitio contaba... muchas historias peregrinas, de las que he olvidado casi todas” (Sebald, 1992: 114-115), afirma la tía Fini. El olvido se yuxtapone al recuerdo y, para reconstruirlo, toma un álbum de fotos y muestra una fotografía en la que aparecen tía Fini, Theo, Ambros y su hermana Balbina. Como indica Didi-Huberman, la memoria no es independiente del sujeto ni de su presente (Didi-Huberman, 2008: 167) y cada testimonio que recoge supone en sí la aproximación a una verdad solo posible por el

¹² La aplicación del concepto de *mise en abyme* a la obra de Sebald requiere un espacio y una reflexión de la que no podemos ocuparnos en este trabajo. Dällenbach parte de la definición dada para hacer un profundo análisis de este procedimiento en relación específica a lo que André Guide había entendido por ello, y cuya relación con Sebald queda por estudiar. Por otra parte, Jesús Medialdea Leyva (2016) dedica un apartado de su libro a la narración en abismo en Sebald de manera muy general.

momento y la acción de su narración, que se hace inteligible entonces (Sarlo, 2005: 76).¹³ Es, además, un ejemplo del proceder análogo de las fotografías y la memoria, “mediante «imágenes» que condensan duraciones o cúmulos de vestigios”, como “balizas en los procesos de búsqueda de la memoria personal o de rastreo en las biografías de seres olvidados” (Luelmo Jareño, 2014: 131).

En este relato, el presente y el pasado se relacionan dialécticamente a través del recuerdo en dos dimensiones: Adelwarth con su pasado y el narrador con el pasado de su tío abuelo. Se problematiza tanto un trauma propio —el de Adelwarth, que no se define con claridad— como el conocimiento de un pasado no vivido y que, como el de los bombardeos de las ciudades, puede ser una herencia no digerida por la conciencia (colectiva).¹⁴ En el prólogo a *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945* (1975) de Alexander Kluge (*Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*), Sebald habla de la obra como de una indagación documental y literaria del “«sentido» de la destrucción planeada de ciudades enteras” (Sebald, 2008: 120): ¿es posible que Sebald haga lo propio ante la entera destrucción de una memoria como la de Adelwarth, exiliada y traumatizada? De manera extremadamente sutil ha entendido la lección de Kluge, que vivió el bombardeo de su ciudad, y lo aplica a su situación en la historia y a su propia memoria de posguerra: “Solo mantener una dialéctica crítica entre presente y pasado puede dar entrada a un proceso de aprendizaje para el que no esté decidido de antemano un «desenlace mortífero»” (Sebald, 2008: 127).

La actuación del narrador pasa de ser mayoritariamente pasiva al escuchar los testimonios a posicionarse activamente frente a esos recuerdos con la pretensión de hacer ese pasado asumible a partir de sus acciones de montar la narración y las imágenes, fotografiar e imaginar. Toma “la historia no como pasado sino como presente en el que actuar”

¹³ Heidt analiza la distancia temporal entre un suceso y su narración a partir del aparato teórico de Homi Bhabha en *The Location of Culture* (1994): este abismo produciría una negociación del significado a partir de la experiencia diacrónica de ver una fotografía (Heidt, 2008). Sin embargo, nos resulta más problemático el lugar de “non-history” en que sitúa a Sebald —analogicamente a “non-mordern” de Bhabha— (Heidt, 2008), habida cuenta de la relación de su literatura con la construcción de la historia.

¹⁴ Para una mayor profundización en la relación de Sebald con la amnesia de la posguerra, consultar Priego, 2003, donde se indica, entre otros hechos, que Sebald “no se enteró de los horrores de la guerra hasta que estuvo en la escuela primaria, cuando le mostraron una película documental sobre los campos de concentración y exterminio” (Priego, 2003: 171).

(Sebald, 2008: 127) en el sentido más material posible de manipulación de un dispositivo mnemotécnico como es su relato, haciendo tangible la afirmación de Wolf y Ebrary acerca de la situación y definición de la memoria siempre desde el presente (Wolf y Ebrary, 2014: 197).

El relato concluye con la transcripción del diario de Adelwarth escrito durante su viaje en 1913. Llegar a su contenido supone un trabajo de desciframiento por parte del narrador que corrobora el valor epifánico del momento de la lectura en Sebald (Ceuppens, 2006: 255):

Descifrar aquella minúscula letra, que a menudo salta de un idioma a otro, me costó no poco esfuerzo y seguramente no lo habría conseguido jamás si los renglones puestos sobre el papel casi ochenta años atrás no se hubieran, por así decirlo, autorrevelado (Sebald, 1992: 143).

La grafía ilegible se convierte en imagen fotografiada por el narrador, aumentando su valor como huella de autor y dando pie a “la fascinación por los manuscritos” hallada en “una mano, un cuerpo, un gesto que marca, que hace (un *homo faber*) ese texto que, para el lector, será confusamente suyo” (Premat, 2009: 25). La palabra escrita se mantiene inalterada como el testimonio más fiel al momento de su escritura, pero también planea el peligro de su hermetismo y, en este caso, la transmisión mediada de su lector, que introduce los fragmentos y los enmarca con su voz.

La relación del narrador con las fotografías es múltiple y compleja ya que, si bien es espectador de las imágenes del álbum de su madre y de las que le proporcionan sus tíos, también es fotografiado y él mismo capta instantáneas.

Como fotógrafo, configura su propio libro de viajes ilustrado siguiendo algunos de los pasos de su tío Adelwarth. A mediados de 1991 viaja a Deauville, donde Ambros y Cosmo estuvieron en 1912, fotografía la biblioteca, el Grand Hôtel des Roches Noires y el Hôtel Normandy. Sobre este viaje tía Fini le cuenta algunos detalles y, se puede deducir, se siente fascinado como para hablar de su propio viaje al lugar y relatar un sueño sobre Adelwarth y Cosmo en el mismo Deauville. La importancia estructural de esta acción y su configuración en la obra permite interpretaciones como la lectura espacial que realiza Long —concepto que Joseph Frank (*The Idea of Spatial Form*) detecta en la literatura moderna para proponer una nueva forma de leer las fotografías no linealmente sino en referencia unas a otras (Long, 2007: 126)—, así como la

“autobiogeography”¹⁵ de Gregory-Guider, que relaciona la memoria personal con los lugares. Para el narrador, el recuerdo de su tío y Cosmo está unido a las fotografías que realizó y a las postales que envió, pero también a las que él mismo capta como forma de asumir activamente esos espacios. Estas lecturas son posibles gracias a que el relato se configura como un artefacto mnemotécnico cuyo funcionamiento responde, tomando una acertada definición de Cortázar, a “un sistema de paralelas, de simetrías, y a lo mejor por eso hay momentos y frases y sucesos que se fijan para siempre en una memoria que no tiene demasiados méritos (la mía en todo caso) puesto que olvida tanta cosa más importante” (Cortázar, 1982: 1092); paralelas y simetrías que funcionan narrativamente como unidades funcionales de un análisis estructural.

Unas de las paralelas vienen dadas por el retrato de Adelwarth realizado en Jerusalén y vestido de árabe en 1913 y el de un derviche cuya fotografía captaron entonces y que conocemos durante la lectura del diario de viaje; de su contraste, Long realiza una lectura reveladora. Por el texto sabemos que la imagen del derviche se produce en un segundo encuentro porque Cosmo “quiere volver a salir dentro de poco, con un fotógrafo, para que tome un retrato de recuerdo del niño derviche...” (Sebald, 1992: 154). Long hace notar que la forma en que posa denota la relación de poder entre el turista y la población indígena, expuesto como un *souvenir* consumido y poseído sexualmente a través de la imagen. El contraste con el retrato de Adelwarth es evidente, en una convencional pose burguesa de tres cuartos, en un estudio de fotografía, destinada a visibilizar las cualidades morales y la posición socioeconómica del individuo (Long, 2007: 53-55).

Las acciones del narrador no tienen sentido en una aspiración de futuro sino en una simetría con el pasado, clave para entender su estancia en Deauville, cuyas fotografías evocan, junto a las descripciones, la descomposición de las estructuras físicas. Sus fotografías sirven, al rememorar la vida de Adelwarth y Cosmo, como fluctuación entre el pasado y el presente (Gregory-Guider, 2007: 535-536). Son el filtro por el que conceptualizar lo que ve y conjugarlo con su conocimiento previo: “Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las

¹⁵ “I use this neologism to refer to a unique subgenre of life-writing in which the story of person is refracted through the story of place, a trait that is central to a full appreciation of Sebald’s memorial photography” (Gregory-Guider, 2007: 516). Así es como lee las fotografías de los hoteles en que Adelwarth trabajó en indirecta proporción con su evolución desde la satisfacción hasta la crisis (Gregory-Guider, 2007: 530).

fotografías que se toman ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado” (Sontag, 1973: 176).

Cabe comparar sus imágenes con la perspectiva del casino de Heliópolis que se puede ver en una tarjeta postal de otro viaje de Adelwarth y Cosmo a la ciudad en 1923. El edificio, centrado y proporcionado en sus medidas con el cielo y el suelo, presenta una armonía visual gracias a que las fotografías son una “técnica reductiva y ayudan al hombre a adquirir ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no podría utilizarlas” (Benjamin: 1931, 48); en palabras de Sontag, “juegan con la escala del mundo” (Sontag, 1973: 14). Sin embargo, la fotografía de la biblioteca se presenta asfixiante en el marco de la imagen, y las otras dos, simulando una amplitud de postal, fracasan al mostrar el abandono y la decadencia. Porque ¿qué es lo que el narrador quiere captar con sus instantáneas? La memoria, que lo obsesiona, de Cosmo y Adelwarth pero, como el viaje de estos últimos, “se había planteado como una tentativa de recuperar el pasado y que resultó un absoluto fracaso” (Sebald, 1992: 109).

Gregory-Guider relaciona en *Los emigrados*, sobre todo en “Ambros Adelwarth”, las fotografías de obras arquitectónicas presentadas de distinta forma con su función de dar testimonio de la descomposición de las estructuras psíquicas de los individuos (Gregory-Guider, 2007: 530). El conocimiento sobre Adelwarth se conforma aún más por la imagen de los lugares en que estuvo que por retratos propios. Las fachadas dan paso a dos interiores: el casino vacío, relacionado con el final de Solomon, y la casa de Adelwarth, previamente a su muerte, de la que destaca su obsesivo orden y vacuidad como la forma en que la crisis y la tragedia lo han llevado a una especie de exilio interior (Gregory-Guider, 2007: 531-533). De hecho, la muñeca solitaria en el salón vacío sirve como clave de una lectura freudiana del *unheimlich* en que Adelwarth es visto como un autómatas sin vida (Gregory-Guider, 2007: 534).

2. MEMORIA TRAUMÁTICA

El avance del narrador se presenta como una reconstrucción mnemotécnica en contrapunto a la problemática memoria de Adelwarth y a la porosidad de los recuerdos sobre este: como dice Barthes a propósito de los griegos, va “andando hacia atrás” para, frente al pasado, penetrar en la Muerte (Barthes, 1980: 86). La violenta pretensión de olvidar de Adelwarth culmina en su ingreso en el sanatorio de Ithaca para someterse voluntariamente a sesiones de electrochoque. El doctor Abramsky, que era

médico asistente en aquella época, explica la docilidad de Adelwarth por “la ansiedad de su tío abuelo por borrar del modo más radical y definitivo posible su capacidad de pensar y de recordar” (Sebald, 1992: 129). Su progresivo empeoramiento físico y mental le hizo no darse cuenta de la naturaleza tortuosa de la terapia hasta la última sesión: “yo noté en la cara de Ambros que ya casi estaba del todo aniquilado” (Sebald, 1992: 131).

El gran espacio de la modernidad, la ciudad, se convierte en metáfora de la memoria moderna, y es así como la memoria de Adelwarth se destruye como las ciudades bombardeadas. En *Sobre la historia natural de la destrucción*, Sebald habla del olvido colectivo y la falta de teorización por parte de la sociedad alemana sobre los ataques a las urbes. Analiza la figura de Alexander Kluge, que vivió durante su infancia el ataque a Halberstadt recreado en *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945* y que, no es casualidad, incluye fotografías y a un fotógrafo en la acción. La literatura, como hace el narrador, debe ocuparse del “modo en que la memoria individual y la colectiva y la cultura se ocupan de experiencias que traspasan los límites soportables” (Sebald, 1999: 86) con una responsabilidad ética clara.¹⁶

Respecto a la gestión del pasado nazi, LaCapra indica que la posición de Sebald podría parecer anacrónica, relacionada con corrientes de los años 60, 70 y 80, opuestas a toda curación o conclusión; desde la perspectiva contraria, se ha cuestionado un supuesto exceso de trauma. Sebald se halla en la situación de enfrentar el pasado de manera crítica para una generación posterior de la que vivió los hechos acontecidos, a la cual él también pertenece. Para LaCapra, Sebald se sitúa en el trabajo documental con mecanismos que le permiten escapar a sus restringidos límites, a la vez que se mantiene más cercano al trabajo de generaciones que lo preceden, como el caso de Kluge (LaCapra, 2013: 249-250).

En sus estudios sobre la narrativa del trauma, Susan Brison indica que la memoria se ve interrumpida radicalmente por la destrucción del yo en el trauma, de manera que testimoniarlo ayuda a transformar la memoria traumática en una narrativa coherente que conformará al propio yo como superviviente (Brison, 1999: 39). La causa del trauma de Ambros Adelwarth no se formula explícitamente, pero se sustenta en su condición

¹⁶ La dimensión ética de la narrativa de Sebald también es importante cuando Priego reconoce en aquel a “un autor que lamenta lo que Walter Benjamin llamaría «la atrofia de la experiencia poética», la conversión del arte novelístico en puro entretenimiento, la separación entre la narrativa y la experiencia vital” (Priego, 2003: 171-172).

de exiliado y en la paralela destrucción de Europa. Como base puede hallarse el concepto alemán de *Heimat*, que Maranhão Gandier define como “lugar de nascimento, da língua materna, da atmosfera protetora da infância e da permanência dos ritos tradicionais, da sensação de «estar em casa»” (Maranhão Gandier, 2011: 3).

Adelwarth retorna a Europa, su tierra natal, durante el último tiempo de esplendor de esta, meses antes de que la Primera Guerra Mundial estallase. Se trata de un viaje de placer entre la alta sociedad europea y un turismo en auge a partir del cual la decadencia de Europa correrá pareja a la decadencia de Cosmo y también a la de la memoria de Adelwarth. A su vuelta, si bien la vida americana no ha cambiado, Cosmo sí lo ha hecho y, por ello, no puede adaptarse y cae en una depresión. Su viaje a Heliópolis en el período de entreguerras se presenta inútil, como hemos visto, porque fracasa en su intento de recuperar el pasado: la imagen de Europa que poseían ya no existe más que engañosamente en las fotografías. El sentimiento de desubicación es flagrante. Tras la muerte de Cosmo, Adelwarth se ve absorbido por su trabajo en casa de los Solomon, convertido por tanta corrección en pura pose, y, durante la Segunda Guerra Mundial, su tarea de cuidar al viejo Solomon se complica ante su aterrado comportamiento por las noticias.

Tras el final del conflicto y la muerte de Solomon, Adelwarth le relata a Fini algunos sucesos de su vida mostrando una relación beligerante y cada vez más tortuosa con su memoria, con episodios que calla. Si este termina sometiéndose a la terapia de electrochoque es porque nunca consigue hacer de su trauma una narración que restablezca su yo y le permita superar su evidente dolor al haber llevado al extremo la afirmación de Brison: “memories of traumatic events can be themselves traumatic: uncontrollable, intrusive, and frequently somatic” (Brison, 1999: 40). Todo ello lleva a pensar que en Adelwarth se produce un desplazamiento: lo traumático no son los hechos ocurridos, sino el propio recuerdo como acción dolorosa y paralizante. Las propias palabras escritas de Adelwarth en su diario se pueden leer en esta clave:

El recuerdo, añade en una posdata, es para mí a menudo como una especie de necedad. Da pesadez de cabeza, vértigo, como si en vez de mirar hacia atrás a través de las alineaciones del tiempo uno estuviera observando la Tierra desde muy alto, subido en una de esas torres que se alzan al cielo hasta perderse (Sebal, 1992: 164).

Adelwarth somatiza el dolor del recuerdo y nos muestra que este nunca ha dejado de ser una presencia traumática en su relación con el pasado. Este dolor se describe metafóricamente como una visión vertiginosa pero no deja de hacer referencia a la visión literal de que habla el protagonista de “Beyle o el extraño hecho del amor” en *Vértigo*:

La diferencia entre las imágenes de la batalla que tenía en su cabeza y la imagen que, como prueba de que la batalla había acontecido en realidad, veía en estos momentos desplegada ante sí, le producía una sensación de ira semejante al vértigo que nunca había experimentado (Sebald, 1990: 21).

El vértigo es el dolor y el trauma producidos por el recuerdo en contraste con el presente; Adelwarth lo sufre en aumento mientras que su vida se prolonga y se perpetúa su existencia extranjera. Durante ese tiempo no solo ha sido un emigrante, sino también un exiliado, debido a la situación de Alemania y al trato dado a los judíos.

Como exiliado, Adelwarth posee lo que Didi-Huberman llama la “posición dialéctica por excelencia” (Didi-Huberman, 2008: 91) a propósito de Bertolt Brecht y su respuesta artística a la Segunda Guerra Mundial en obras como su *Diario de trabajo* (*Arbeitsjournal*, 1938-1955). Frente a la turbulencia de su momento, “su modo de observación le da, cuando posee la imaginación del escritor y del pensador, la capacidad de «anticiparse a tantas cosas» más allá de la actualidad del momento que está viviendo” (Didi-Huberman, 2008: 32). Se trata de una postura beligerante con su presente, a la manera en que Brecht desenmascara la ideología de los medios propagandistas nazis, y con su pasado, como Kluge y Sebald. Por otra parte, el exilio de Adelwarth como experiencia de desplazamiento (“dislocation”) funciona como condición básica de la modernidad (Long, 2007: 110) que el propio narrador reproduce, paralela y físicamente, al seguir los pasos de su tío abuelo, hilo conductor que cristaliza en la *dislocación* textual de los testimonios y los documentos.

El tratamiento del trauma en Sebald es conceptualizado por Marianne Hirsch con el concepto de posmemoria, que define como una estructura de transmisión inter- y transgeneracional de la experiencia traumática, y que estudia principalmente por la conjunción de tres elementos en el marco de la segunda posguerra: la memoria, la familia y la fotografía (Hirsch, 2008: 106-108). Sin embargo, visto en profundidad, es claro el cuestionamiento de tal concepto, al tomar como específicas características que son propias de otras relaciones con la memoria más allá de la segunda generación: la

fotografía y la hipermediación de toda reconstrucción del pasado (Sarlo, 2005: 127-129). El narrador acude a los hermanos de Adelwarth porque tiene la posibilidad de ponerse en contacto con ellos y, presumiblemente, poseen información cercana; sin embargo, el mismo procedimiento se lleva a cabo con el doctor Abramsky, a quien no lo unía relación familiar alguna.¹⁷

La fotografía se relaciona con la memoria traumática de forma distinta que con la narración. El contraste visual que produce la sensación de vértigo en Adelwarth pierde la dependencia de aquello que se recuerda y se vuelve a ver —como le ocurre a Beyle en *Vértigo*— por la fotografía, que normaliza la experiencia del referente desubicado. El álbum de fotos como sucesión de imágenes contrasta con el recuerdo visual que se posee y establece una relación problemática con el pasado. Como indica Barzilai, las fotografías en *Los emigrados* no solo buscan acceder al pasado sino que funcionan como “an emblem for the uncanny reemergence of the past” (Barzilai, 2006: 213), a través de imágenes no del todo inteligibles ni claras, como aquella del salón de Adelwarth o de los numerosos edificios. La fotografía, entendida erróneamente como una imagen sin adulterar del pasado, fracasa en este relato, como indica Anderson, por su pretensión de captar el pasado de forma fija y desambigua (Anderson, 2003: 110), extensible a la memoria. Pero es en esta precariedad donde Luelmo Jareño cifra su valor como el vestigio visible que promueve el conocimiento de lo olvidado (Luelmo Jareño, 2014: 134).

Maya Barzilai habla de las dos formas de memoria que los estudios del trauma han diferenciado: la memoria común o narrativa y la memoria profunda o intrusiva. La segunda de las formas, la del recuerdo traumático, se enquistas y permanece inalterablemente fija, mientras que la memoria común se reconcilia con el pasado asumiéndolo desde el presente (Barzilai, 2006: 216; Harris, 2001, 387). Para ella, la relación entre fotografía y memoria no es protésica sino de bloqueo: la fotografía se opone a la memoria común bloqueándola como una contramemoria de modo intrusivo y que tiene como una de sus causas el impacto visual de la imagen. La fijeza de las fotografías, fragmentarias e inalterables a través del tiempo, es homóloga a los recuerdos profundos, imaginados como “literal imprints on the individual’s psyche” (Barzilai, 2006: 216). ¿Cuál

¹⁷ De hecho, el documental de T. Honickel *W.G. Sebald der Ausgewanderte* (2007) sobre Sebald toma la misma estructura del relato: un viaje para recibir numerosos testimonios orales de personas que lo conocieron y en el que se muestra material fotográfico.

es la relación, entonces, para Barzilai entre el documento fotográfico y el testimonio oral en Sebald? La reproducción de las fotografías sugiere la incapacidad del texto para saber toda la historia, “or that narrative memory is suspect” (Barzilai, 2006: 217). La presencia de las imágenes deja en evidencia al relato apoyado en ellas, incapaz de abarcarlas en todos sus interrogantes, y problematiza la transformación del trauma en memoria narrativa, que Brison enuncia.¹⁸

Para el narrador, las fotografías familiares, objetos privilegiados del relato, se convierten en el motor que inicia la acción de búsqueda por la necesidad de pasar de *ver* a *comprender* (“the difference between seeing and comprehending” [Wolf y Ebrary, 2014: 206]) y, por tanto, de narrativización para hacer inteligible el pasado (Wolf y Ebrary, 2014: 209): “the photograph demands narrativisation” (Long, 2007: 47). “Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen algo más: nos obsesionan” (Sontag, 2003: 79), afirmación que resume la relación del narrador con las imágenes y su potencial como motivo narrativo.

3. NARRATIVIZACIÓN DEL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

Es posible situar el relato de Sebald en el fenómeno de la intermedialidad, del que Irina Rajewsky diferencia tres tipos, al segundo de los cuales, definido como un concepto comunicativo-semiótico, responde esta obra en tanto que combinación de medios en sentido estricto, cuya integración puede variar, y que conforman la propia materialidad y constituyen así la significación y la especificidad del producto (Rajewsky, 2005: 51-52). Esta conceptualización problemática, sin embargo, evidencia la resistencia a “la identificación inmediata” que LaCapra ve crucial para alcanzar “cierto grado de distancia y autocuestionamiento crítico” (LaCapra, 2013: 40), como el que los dos medios suscitan en relación a la representatividad (Harris, 2001: 381).

Las veintiséis imágenes que se reproducen implican al lector de manera diferente a como lo hace la narrativa, convertido en testigo visual, como el narrador —a partir de formas de inversión distintas—.¹⁹ El valor

¹⁸ Participa de la “latencia” que detecta Luelmo Jareño: “bien sea incorporando datos que no aporta la propia imagen, bien sea interpretando o poniendo en entredicho lo que sí muestra” (Luelmo Jareño, 2014: 125).

¹⁹ Luelmo Jareño indica que es el lugar relevante dentro del conjunto lo que “mueve al lector a analizarla con detenimiento” a pesar de que su “intrascendencia física” las dejaría al margen en otro contexto (Luelmo Jareño, 2014: 130-131).

documental de una fotografía se basa en la creencia general en su capacidad mimética, su “evidencia” como “prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió” (Sontag, 1973: 15-16). Sin embargo, pueden ser manipuladas físicamente —como se muestra en “Max Ferber” (Sebald, 1992: 206) o en la falsificación de la agenda de Adelwarth (Heidt, 2008)—, e ideologizadas, como demostró Brecht en sus trabajos.²⁰ Para ello, Sebald manipula tanto el marco físico como el cultural de las fotografías que incorpora al tratarse de imágenes anónimas, “fuentes «ruinosas» en sí mismas” (Luelmo Jareño, 2014: 125). Como indica Harris, Sebald “denies the documentary status of the photograph”, trascendiendo la función de la imagen como prótesis no ficticia del texto y enfrentándose a este de manera que emerge su particular relación con el pasado (Harris, 2001: 380). La narrativización saca a la luz las numerosas limitaciones de la imagen fotográfica y su valor como documento. Como indica Didi-Huberman en su análisis de las fotografías de la Shoah, “conformarse con las imágenes sería, por supuesto, privarse de los medios para comprenderlas” (Didi-Huberman, 2003: 235). Sebald muestra la contradicción de que, por un lado, toda fotografía debe conservarse como memoria y signo irreplicable y único de lo desaparecido, pero, por otro lado, de que a la vez toda imagen miente y necesita ser interpretada (Anderson, 2003: 109), evidenciando su fallida pretensión de transmitir todo lo real (Didi-Huberman, 2003: 91).²¹

El narrador comienza como testigo de las fotografías del álbum de su madre,²² entre las que reproduce una imagen (la primera del relato) en la que nos presenta a los retratados, como luego harán sus tíos con sus propias

²⁰ Sostenemos que, además de ser “una interpretación del mundo” (Sontag, 1973: 17) como el resto de artes, la fotografía posee en su procedimiento mecánico la propia adulteración de la imagen, no solo como resultado de la digitalización sino de una insuficiencia técnica que podemos ver en su mismo origen, como la de no captar los cuerpos en movimiento. Valga de ejemplo el testimonio del periodista Hippolyte Gaucheraud en la *Gazette de France* el 6 de enero de 1839, en la que habla de una fotografía de un bulevar que aparentemente está vacío a excepción de dos caballos, uno de los cuales no tiene cabeza por haberla movido durante el proceso (Gaucheraud, 1839).

²¹ Luelmo Jareño se detiene en un aspecto extensamente comentado: la uniformidad del blanco y negro de todas las imágenes como una uniformidad “simbólica” que se relaciona con la contradicción indicada por Anderson: “todo elemento guarda un sentido en los procesos de reconstrucción de la memoria y en su articulación en forma de relato, y merece por tanto ser considerado en pie de igualdad” (Luelmo Jareño, 2014: 32).

²² La importancia del álbum fotográfico en el relato es evidente, aunque no la abordaremos en todas sus dimensiones. Valga la alusión que apunta Luelmo Jareño sobre la estructuración diegética del álbum en que coinciden “transcurso vital y secuenciación gráfica” (Luelmo Jareño, 2014: 133); así como el estudio de Long, 2007.

imágenes. De los fotografiados identifica a Lina, Kasimir y Theres, pero añade lo siguiente: “a las demás personas sentadas en el sofá no las conozco, salvo a la niña pequeña que lleva gafas. Es Flossie” (Sebald, 1992: 81-82). De esta manera expone la necesidad de revitalizar la memoria y la precariedad del alcance de los documentos fotográficos por sí solos. Feiereisen y Poppe hablan, a propósito de la imagen y retomando el concepto de Barthes, de la pose que se adopta en momentos previos de ser fotografiado y cuya común práctica, indican, está conectada con la estrecha relación entre fotografía y muerte: la pose aseguraría una versión particular de la imagen propia para sobrevivir a la desaparición, falsificación potencial. Se fijan, además, en la visible incomodidad del desconocido que aparece en el centro, cuya presencia queda como un enigma más de la obra (Feiereisen y Poppe, 2007: 173-174).

Reunido con la tía Fini, esta le muestra dos fotografías de su juventud antes de emigrar. Como indica Long, es notable la diferencia de riqueza entre la intervención del narrador y la de su tía cuando narrativizan las imágenes (Long, 2007: 118). A continuación comienza a hablarle de Adelwarth “como si ahora empezara una historia muy distinta” (Sebald, 1992: 87) y prosigue con otro álbum distinto, uno de tarjetas postales.

Las tarjetas postales poseen un carácter distinto del de las fotografías propias, ya que transforman los espacios en espectáculo por su distribución masiva; como un *souvenir*, su relación con la memoria es en mayor medida de sustitución, de mediación y de abstracción (Long, 2007: 65-66). Siguiendo el camino de la reproductibilidad técnica, “*al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la reproducción, al poder adaptarse a las situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción*” (Benjamin, 1936: 16). Esta sustitución no es solo mnemotécnica, sino que simbólicamente permite adquirir y poseer lo que aparece, como sentido primigenio de la mirada de los viajeros. En palabras de Sontag, “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado [...] establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto a poder” (Sontag, 1973: 14). La imagen de una tarjeta postal está estereotipada y busca satisfacer visualmente tanto al que la adquiere, que ha visto el lugar, como al que la recibe, que ha de conocer ese espacio a través de esta.

La narración identifica visualmente a Adelwarth con el Grand Hotel Eden de Montrux, donde comenzó a trabajar al poco de emigrar, y con la casa acuática en Japón en que residió durante tres años, así como con la casa de los Solomon, imagen mostrada por tío Kasimir, donde Adelwarth

se empleó como mayordomo, antes de lo cual “fue ayuda de cámara y compañero de viajes de Solomon hijo, que tenía unos años menos, se llamaba Cosmo y era conocido en la alta sociedad neoyorquina por sus extravagancias y sus continuas travesuras” (Sebald, 1992: 100-101).

Adelwarth es inalcanzable tanto en la búsqueda visual a través de imágenes como en la verbal, por medio de testimonios y escritos, poniendo en evidencia las lagunas que subyacen a cada medio de transmisión de la memoria. No en vano, “el modo en que Sebald maneja las imágenes visuales es característico del modo en que escribe, determinado a exponer un punto no directamente, sino mediante la implicación y la sugerencia” (Priego, 2003: 173). El pasado, que finalmente es irrecuperable, solo acepta reconstrucciones parciales que no resuelven los enigmas que presenta.²³ Esto se evidencia en lo que tía Fini cuenta del viaje de Adelwarth y Cosmo a Europa de 1911 a 1913, y del que el narrador queda, presumiblemente, fascinado. Cuenta que Cosmo ganaba dinero jugando en los casinos con el procedimiento casi místico de reconocer en su ensimismamiento “el número ganador que se le aparecía cada vez durante tan sólo la fracción de un instante en medio de una nebulosa por lo demás impenetrable” (Sebald, 1992: 104). Pero afirma lo siguiente: “desde luego, yo no sé qué pasó allí en realidad” (Sebald, 1992: 104). Esta evasiva puede ser interpretada de muchas formas, entre las que destaca la probable relación sentimental entre Adelwarth y Cosmo, cuya homosexualidad está latente en el relato.

La memoria de tía Fini fluctúa entre detalles intrascendentes, como la vez que en Deauville Adelwarth tachó “a una conocida *joueuse* llamada Marthe Hanau [...] de notoria *filibustière*” (Sebald, 1992: 106), de lo que dice acordarse perfectamente (Sebald, 1992: 106), y su desinformación sobre su paso por París, Venecia, Constantinopla y Jerusalén: “lamento no poder darte ninguna información sobre este viaje, dijo la tía Fini, porque Adelwarth siempre contestó con evasivas a las preguntas que le hice al respecto” (Sebald, 1992: 107-108). La voluntad de olvidar hace imposible la tarea de reconstruir integralmente una memoria.

²³ Parece acertada la afirmación de Priego, quien indica que “Sebald propone una forma de lidiar con lo ausente desde la conciencia de lo irrecuperable” (Priego, 2003: 173). Lo irrecuperable, en gran medida, se hace patente a través de “la ausencia de fotografías” como drama de “*lo no captado*” (Luelmo Jareño, 2014: 134).

4. MEMORIA DIALÉCTICA E IMAGINACIÓN

Como indica Koppen, “el texto literario (novelas, tomos de poesía, etc.) ilustrado con fotografías ha sido y sigue siendo una excepción” dado que “la fotografía no es, por su misma naturaleza, algo ficticio” (Koppen, 1987: 58). Koppen cifra esta naturaleza en la afirmación barthesiana que distingue la fotografía, esto es, su atestiguación de “que su referente había existido realmente” (Barthes, 1980: 91). Entonces, ¿cómo enfrentar un texto ficticio²⁴ como el de Sebald conformado por fotografías, cuya realidad extraliteraria se impone en la lectura conjunta? LaCapra indica que la recepción de ambos medios causa tanto “sensación de significado mutuamente informativo como un desconcierto que a veces se aproxima al vértigo”, también por la certeza de que no todas las fotografías son auténticas (LaCapra, 2016: 84). Como venimos argumentando, en su obra la fotografía no es una ilustración del medio verbal sino que se relaciona dialécticamente con el texto.

El montaje fotográfico sitúa a Sebald en la tradición de Kluge y Brecht de lo que Anderson llama “«slow» image” que llevaría a la reflexión y a la abstracción crítica de la representación ideológica del pasado (Anderson, 2008: 132), frente a la “«fast» image” del arte pop en busca de inmediatez (Anderson, 2008: 131). El montaje de imagen y texto produce que la información histórica no pueda distinguirse de la narración inventada, lo que llevó ya a Kluge a textos parcialmente autobiográficos y documentales (Anderson, 2008: 132). Es así como Sebald, aunque distanciándose de su fría objetividad (Anderson, 2008: 136), compone una narración pretendidamente ambigua en cuanto a su estatus de realidad y ficción, a lo que contribuyen tanto “el cambiante narrador-Sebald en primera persona” (LaCapra, 2013: 89) como los documentos fotográficos.²⁵

Didi-Huberman analiza en profundidad el procedimiento de montaje a partir del trabajo de Brecht; según sus palabras:

²⁴ A pesar de la ambigüedad del relato a partir de datos pretendidamente biográficos de Sebald, la naturaleza ficticia del mismo se impone. Ello no impide que su estatuto genérico sea fronterizo, “entre al autobiografía y la novela histórica” (Priego, 2003: 176), entre otros géneros.

²⁵ El montaje literario —también el uso de los objetos, las ruinas, la historia, etc.— relaciona a Sebald con Walter Benjamin (Luelmo Jareño, 2014: 126) de manera amplia pero que no abordaremos por extenso.

No se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas —ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo—, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos (Didi-Huberman, 2008: 77).

Ello permite una relación cognoscitiva dialéctica, resultado —según lee Didi-Huberman en *Diario de trabajo*— de “la confrontación de diferentes puntos de vista sobre una misma cuestión” (Didi-Huberman, 2008: 81-82). La búsqueda de la memoria de Adelwarth es lo que motiva tal montaje por parte del narrador.

Uno de los conceptos que es cuestionado como resultado de este montaje dialéctico es el de la identidad. La veracidad de las fotografías, de la que el texto se apropia cuando las ficcionaliza —al darles una historia ficticia y formar parte del conjunto de la obra—,²⁶ no deja de friccionar y resultar sospechosa; de esta manera contribuye a dudar, entre otros aspectos, de la identidad de los retratados en las fotografías, en vez de fortalecerla —¿son quienes creemos que son?, se pregunta Barzilai (Barzilai, 2006: 217; Luelmo Jareño, 2014: 133)—. ¿Quién fue Ambros Adelwarth? La memoria que se reconstruye de él está compuesta por los testimonios y por las fotografías, en ningún caso es unívoca, y corrobora que “toda historia es fragmentaria” (Sarlo, 2005: 136). Conocer a Adelwarth es conocer los lugares en los que estuvo y los edificios que habitó, como muestran las postales y fotografías de fachadas e interiores que ha conseguido recopilar. De hecho, su identidad es interpretada en clave colonial por Long a partir de su retrato y el del derviche (Long, 2007: 55), lectura muy acertada por cuanto la crítica poscolonial se basa en gran medida en un cuestionamiento de las identidades.

Barthes se pregunta al respecto qué es lo estable y qué es lo móvil: ¿la identidad o la fotografía? Para él, “es «yo» lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada” (Barthes, 1980: 32). Las dos fotografías que se reproducen de Adelwarth dan prueba de la irreductibilidad de la identidad, cambiante física y psicológicamente. ¿Qué queda del viajero posando con el traje de árabe, cuyo don de gentes lo proveía de éxito entre la alta sociedad? Irremediablemente queda como una presencia fantasmagórica en la

²⁶ Se trata de lo que Harris llama “a mode of factuality into a narrative that might otherwise be read as fiction”, como una de las posibles funciones de la imagen fotográfica en *Los emigrados* (Harris, 2001: 379). Por su parte, Luelmo Jareño lo explica como “un componente notarial” (Luelmo Jareño, 2014: 133).

fotografía que lo muestra numerosos años después, desesperado, dolido y encogido (Gregory-Guider, 2007: 533).

La pregunta por la identidad del narrador es igualmente oportuna. Durante el paseo por la playa con su tío Kasimir, cuenta que hizo lo siguiente:

Acto seguido sacó una cámara de su abrigo con dibujo de cuadros grandes y tomó esta fotografía, de la que dos años más tarde, probablemente cuando por fin se acabó la película, me envió una copia junto con su reloj de oro de bolsillo (Sebald, 1992: 102).

Su fotografía, que por su reducido tamaño y sombras demasiado oscuras apenas permite identificar a la figura negra que se erige en el centro, se vincula con el tratamiento poético del paso del tiempo, sobre todo al enviársela, simbólicamente, junto con su reloj. El propio Sebald admite que las fotografías son, para él, “one of the emanations of dead, specially these older photographs of people no longer with us” (Sebald, 2007: 39-40). Las fotografías, con su precisa fecha, apelan al narrador “a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones” (Barthes, 1980: 96), con el propio yo como referencia temporal, que no puede quedar indiferente a lo que Barthes llama “una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal” (Barthes, 1980: 105). El descubrimiento de la muerte como experiencia va unido, desde sus más tempranas representaciones, a la pérdida de otro ser que hace irremediabilmente consciente a quien queda de la fragilidad de su propia vida. La imagen fotográfica propicia una repetición aséptica y leve de la experiencia de la pérdida y de la mortalidad ya que, a diferencia de otras representaciones de naturaleza simbólica, como la pictórica o la lingüística, la vinculación que establece con su referente es necesaria —en el sentido barthesiano de la cosa no facultativa sino necesariamente real (Barthes, 1980: 90)—. Es por todo ello que Harris habla de “the traumatic effect of the photograph”, para el que es esencial la imagen representada como clave de su estructura temporal y que “simultaneously announces our own death” (Harris, 2001: 384).

La narración y la fotografía se relacionan dialécticamente como dos formas de tiempo distintas que entran en contacto en el espacio presente y común de la lectura. Barthes cifra el tiempo del recuerdo en el perfecto y el de la fotografía, como “contrarrecurso”, en el aoristo (Barthes, 1980:

104). Didi-Huberman explora la implicación poética de esta distinción a partir del sentido épico del montaje de Brecht. El tiempo verbal de la épica griega es, siguiendo a Henri Maldiney, el aoristo, caracterizado por referirse a “puros procesos: esto quiere decir solo procesos expuestos en su devenir y no en su *cronología*” como “incidencia de la memoria” (Didi-Huberman, 2008: 167). La palabra del *logos* se revela en la dialéctica, mientras que la del *epos* sucede en la “reminiscencia” como un “hacer-imagen (*Bilden*) [...] hacer-poema [...] hacer-pensar” (Didi-Huberman, 2008: 167).

En la obra de Sebald, la fotografía, que remite a un suceso pasado, se superpone al presente violando la distancia referencial que el tiempo perfecto del recuerdo presupone —“the past is made present” (Harris, 2001: 384)—, de la misma manera que el tiempo de los sueños: no en vano Didi-Huberman relaciona el aoristo con “nuestro uso del imperfecto, en francés, cuando contamos los «puros sucesos» de nuestros sueños («Caminaba sin fin... de repente el suelo se abría ante mí...»)” (Didi-Huberman, 2008: 167).²⁷

Los recuerdos, que pueden ser visuales, aunque materializados desde un momento presente, marcan su lugar en un tiempo pasado de forma insuperable en la sensación de vértigo que propicia la destrucción de la memoria de Adelwarth, quien al final “prácticamente había perdido toda capacidad de recordar que lo uniera a su memoria” (Sebald, 1992: 115). Para recuperar esta memoria, como pretende el narrador, es necesario superar el conflicto entre presente y perfecto.

El aoristo de la imagen fotográfica propicia la imaginación de la palabra del testimonio porque “para recordar hay que imaginar” (Didi-Huberman, 2003: 55). Gran parte del ensayo de Didi-Huberman *Imágenes pese a todo* es una contraargumentación a las respuestas de Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux por su interpretación de las imágenes de la Shoah que, para Wajcman, son una “promoción de la imaginación” (Didi-Huberman, 2003: 84). En la imaginación, sin embargo, Didi-Huberman encuentra una “facultad política”: en lo inimaginable se cifra el impulso cognoscitivo de lo que no se quiere dejar de conocer pese a la dificultad (Didi-Huberman, 2003: 235), y lo que justifica su afirmación de que “hoy

²⁷ De nuevo, la fotografía establece la misma relación temporal que los sucesos traumáticos, que se mantienen en la mente “as a present time of the present [...] without being present in memory as a present time of the past” (Harris, 2001: 387).

en día, el *pensamiento de las imágenes* pertenece en gran parte al propio *ámbito político*” (Didi-Huberman, 2003: 91).

Para su consideración sobre la memoria y la imaginación, Wolf y Ebrary retoman el neologismo de Robert Harvey “witnessness” como la condición humana potencial de ser testigo, que puede producirse a través de la lectura, donde la imaginación posee un papel imprescindible para empatizar con los demás (Wolf y Ebrary, 2014: 183-184). Para Hirsch el proceso de imaginación cifrado en la estructura de la posmemoria es distinto para aquellos que crecen en familias de supervivientes y que, por tanto, poseen una mayor urgencia de conocer ese pasado (Hirsch, 2008: 114). Coincidimos con Sarlo, que duda de la solidez de este concepto e indica al respecto:

Si esta implicación fuerte de la subjetividad parece suficiente para denominar a un discurso “posmemoria”, lo será no por el carácter lacunar de los resultados, ni por su carácter vicario. Simplemente se habrá elegido llamar posmemoria al discurso donde queda implicada la subjetividad de quien escucha el testimonio de su padre, de su madre, o sobre ellos (Sarlo, 2005: 132).

La memoria es un territorio fluctuante en dinámica construcción y destrucción, capaz de recordar tanto hechos acontecidos como sueños que en el texto poseen la misma realidad. Durante el viaje que realiza el narrador en 1991 a Deauville toma él mismo fotografías y experimenta un dilatado sueño sobre Cosmo y Ambros, narrado a lo largo de varias páginas, con el mismo estilo verosímil e hiperrealista que Furst encuentra en Sebald (Furst, 2006: 222), y que finaliza de forma enigmática con la extraña visión, ya despierto, de la condesa Dembrowski (Sebald, 1992: 143). Precisamente la deliberada indeterminación del límite entre lo ficticio y lo factual implica la irresoluble naturaleza del enigma entre ambas realidades, construido para escapar a las etiquetas (Feiereisen y Pope, 2007: 166).

En el sueño es un viajero que “cruzaba el océano Atlántico en un *paquebot* cuyas estructuras de cubierta recordaban al Hôtel Normandy” (Sebald, 1992: 138) y encuentra en Deauville el bullicio de su época de esplendor, con los alojamientos llenos a causa de la temporada de hípica. Durante su estancia emplea todo su tiempo en buscar a Cosmo y Ambros —búsqueda que, en última instancia, también lleva a cabo despierto— y afirma:

Como suele ocurrir con los muertos que se nos aparecen en sueños, estaban callados y parecían un poco tristes y deprimidos. En general se comportaban como si su condición en cierto modo foránea fuera un terrible secreto familiar que no debía revelarse bajo ningún concepto (Sebald, 1992: 139).

El vértigo que implica recordar se ve transcendido por el tiempo absolutamente presente del sueño en el que el narrador se sitúa como testigo y en el que la imagen de ambos no es narrativizada por otros, sino interpretada por él mismo. La sensación de ser testigo sin mediaciones que produce la fotografía se ve rebasada por el sueño, donde imagina ese pasado y, no podemos saber en qué medida, lo inventa deliberadamente. Podemos intuir que el narrador ha entendido que “para recordar hay que imaginar” (Didi-Huberman, 2003: 55).

CONCLUSIONES

En el prólogo a su obra *El último lector*, Ricardo Piglia nos presenta al fotógrafo Russell, que posee “una máquina sinóptica” (Piglia, 2005: 11), una réplica reducida de la ciudad de Buenos Aires, con la que ha invertido sus relaciones de realidad.

Esta máquina sinóptica nos sirve para entender el relato de “Ambros Adelwarth” como una reflexión y construcción de la memoria. A partir de los testimonios de los personajes y la narrativización de las fotografías entendemos que la memoria, esencial como conformadora de la historia, se construye desde el presente y depende siempre del individuo.

El relato de Sebald responde formalmente a una forma intermedial compuesta por narración y fotografía, según la clasificación de Irina Rajewsky, así como a lo que Koppen detecta como raras combinaciones de ficción y fotografía con resultado de tensión estética. Pero, para entender la trascendencia y la necesidad histórica de un proceso tal, es preciso situar esta práctica en la corriente del realismo documental alemán y plantearla como la aportación de Sebald a las cuestiones históricas sobre memoria colectiva que continúan teniendo consecuencias para las generaciones nacidas después. Toma el procedimiento del montaje dialéctico en el sentido de Brecht y Kluge, propio de una subjetividad exiliada, dejando al descubierto las limitaciones de cada medio en su relación mutua y con la memoria.

La memoria destruida de Adelwarth se presenta como un lugar privilegiado y a la vez ambiguo para aplicar las tesis sobre la narrativa del trauma de Brison. Es el paradigma de las ciudades bombardeadas y de la conciencia colectiva, pero, como hemos visto, a su vez hace del vértigo del recuerdo su principal trauma. Siguiendo los términos de Barzilai, en Adelwarth la memoria profunda o intrusiva no consigue transformarse en memoria narrativa o común, dada la final incapacidad de Adelwarth para recordar. El intento del narrador se entiende entonces como el de reconstruir la memoria de su tío abuelo, pero solo consigue su propósito como tentativa de conocimiento y ejercicio de imaginación. Así se deja al descubierto el proceso de la propia historia más allá de parcelaciones problemáticas como la de posmemoria de Hirsch.

Hemos analizado, de la mano de Didi-Huberman, el distinto estatuto temporal de la fotografía y el recuerdo, superado por el sueño final del narrador en que utiliza su imaginación para conocer y hacerse testigo activo del episodio que más lo fascina de Adelwarth: su viaje por Europa. La diferencia entre realidad y ficción queda cuestionada como en la máquina de Piglia, ya que la manera en que finalmente construye la memoria de Adelwarth pasa por documentos y testimonios parciales y por el uso activo de su imaginación, pero que constituye y tiene consecuencias en la propia realidad sin ninguna diferencia final. Como este relato,

La ciudad trata entonces sobre réplicas y representaciones, sobre la lectura y la percepción solitaria, sobre la presencia de lo que se ha perdido. En definitiva trata sobre el modo de hacer visible lo invisible y fijar las imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros (Piglia, 2005: 13).

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, M. M. (2003), "The Edge of Darkness: On W.G. Sebald", *October*, 106, pp. 102-121. https://www.jstor.org/stable/3397634?seq=1#page_scan_tab_contents (23/05/2017).
- Anderson, M. M. (2008), "Documents, Photography, Postmemory: Alexander Kluge, W.G. Sebald, and the German Family", *Poetics Today*, 29(1), pp. 129-153.

<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/1/129.abstract>
(23/05/2017).

- Barthes, R. (1980), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2009. [*La chambre claire. Note sur le photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil].
- Barzilai, M. (2006), “On Exposure: Photography and Uncanny Memory in W.G. Sebald’s *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*”, en S. Denham y M. McCuholl (ed.), *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, pp. 205-218.
- Benjamin, W. (1931), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, ed. J. M. Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2014, pp. 24-52. [“Kleine Geschichte der Photographie”, *Die Literarische Welt*, 38, pp. 3-4; 39, pp. 3-4, 40, pp. 7-8].
- Benjamin, W. (1936), *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro Libros, 2010. [“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, *GS*, I, 2, pp. 431-508].
- Brison, S. J. (1999), “Trauma Narratives and the Remaking of the Self”, en M. Bal, J. Crewe y L. Spitzer (ed.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, London University Press of New England [for] Dartmouth College, pp. 39-54.
- Ceuppens, J. (2006), “Transcripts: An Ethics of Representation in The Emigrants”, en S. Denham y M. McCuholl (ed.), *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, pp. 251-264.
- Cortázar, J. (1982), “Diario para un cuento”, en *Obras completas I*, ed. S. Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2003, pp. 1077-1104.
- Dällenbach, L. (1977), *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991. [*Le récit spéculaire*, Paris, Seuil].

- Didi-Huberman, G. (2003), *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004. [*Images malgré tout*, Paris, Minuit].
- Didi-Huberman, G. (2008), *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia, I*, Boadilla del Monte (Madrid), Antonio Machado Libros, 2013. [*Quand les images prennent position*, Paris, Minuit].
- Feiereisen, F. y Pope, D. (2007), “True Fictions and Fictional Truth: The Enigmatic in Sebald’s Use of Images in *The Emigrants*”, en L. Pratt y C. Dillbohner (ed.), *Searching for Sebald: photography after W.G., Sebald*, Los Angeles, The Institute of Cultural Inquiry, pp. 162-187.
- Flor, F. R. de la. (2010), “La cultura de la imagen y el declive de la lecto-escritura”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVI 743, pp. 365-375. <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/805/812> (23/05/2017).
- Furst, L. R. (2006), “Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty”, en S. Denham y M. McCuholl (ed.), *W.G. Sebald: History, Memory, Trauma*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, pp. 219-239.
- Gaucheraud, H. (1839), “Nouvelle découverte”, *La Gacette de France*, Edition des Provinces et de l'Extérieur, en <http://photobibliothek.ch/seite003b1.html> (24/05/2017).
- Gregory-Guider, C. C. (2007), “Memorial Sights/Sites: Sebald, Photography, and the Art of Autobiogeography in *The Emigrants*”, en L. Pratt y C. Dillbohner (ed.), *Searching for Sebald: photography after W.G., Sebald*, Los Angeles, The Institute of Cultural Inquiry, pp. 516-541.
- Harris, S. (2001), “The Return of the Dead: Memory and Photography in W.G. Sebald’s *Die Ausgewanderten*”, *The German Quarterly*, 74(4), pp. 379-391.
- Heidt, T. (2008), “Image and Text, Fact and Fictions: Narrating W.G. Sebald’s *The Emigrants* in the First Person”, *Image [&] Narrative*, 22, en <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction2/heidt.html> (27/06/2017).

- Hirsch, M. (2008), "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29(1), pp. 103-128. <http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/1/103.abstract> (23/05/2017).
- Koppen, E. (1987), "En torno a algunos vínculos entre la fotografía y la literatura", en *Thomas Mann y Don Quijote: ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 43-66. ["Über einige Beziehungen zwischen Photographie und Literatur"].
- LaCapra, D. (2013), "La interrogación mutua de historia y literatura", "Coetzee, Sebald y la narrativa del trauma", en *Historia, literatura, teoría crítica*, Barceona, Bellaterra, 2016, pp. 27-50, 81-131. [*History, Literature, Critical Theory*, New York, Cornell University Press].
- Long, J. J. (2007), "The photograph", "Family album: *The Emigrants*", en *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 46-70, 109-129.
- Luelmo Jareño, J. M. de. (2014), "El espesor de la apariencia: W.G. Sebald y la fotografía como material literario", *Discursos Fotográficos*, 10(17), pp. 119-137.
- Maranhão Gandier, Â. (2001), "O estatuto da imagem fotográfica nas narrativas intersemióticas de W. G. Sebald", en XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, Brasil, en http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/T_C0240-1.pdf (27/06/2017).
- McCulloh, M. R. (2003), "*The Emigrants*", en *Understanding W.G. Sebald*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press, pp. 26-56.
- Medialdea Leyva, J. (2016), Narración "en abismo"... (literatura, pintura, fotografía)... y cine, Almería, Círculo Rojo.
- Mira Pastor, E. (2012), "Las relaciones entre fotografía y literatura", en P. Aullón de Haro (ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*, Madrid, Dykinson, pp. 411-425.

- Mitchell, W. J. T. (1994), “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”, en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libro, 2000, pp. 223-254. [“Beyond Comparison: Picture, Text, and Method”, *Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 83-107].
- Piglia, R. (2005), *El último lector*, Anagrama, Buenos Aires.
- Premat, J. (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Priego, E. (2003), “De velos y niebla: *Los emigrantes* de W. G. Sebald”, *Acta Poética*, 24(2), pp. 169-179. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/154> (26/06/2017).
- Rajewsky, I. O. (2005), “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* 6, pp. 43-64. <https://www.erudit.org/ft/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/> (23/05/2017).
- Sarlo, B. (2005), *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sebald, W. G. (1990), *Vértigo*, Barcelona, Anagrama, 2010. [*Schwindel. Gefühle*, Frankfurt am Main, Eichborn].
- Sebald, W. G. (1992), *Los emigrados*, Barcelona, Anagrama, 2006. [*Die Ausgewanderten*, Frankfurt am Main, Eichborn].
- Sebald, W. G. (1999), *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2010. [*Luftkrieg und Literatur*, Múnich, Carl Hanser Verlag].
- Sebald, W. G. (2007), *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, New York, Seven Stories Press.
- Sebald, W. G. (2008), “Prólogo” a A. Kluge (1977), *Ataque aéreo a Halberstadt, el 8 de abril de 1945*, Madrid, Antonio Machado Libros,

2014. [*Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, Berlin, Suhrkamp Verlag].
- Sontag, S. (1973), *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2006. [*On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux].
- Sontag, S. (2001), “A Mind in Mourning”, en *Where the Stress Falls*, New York, Picador USA Farrar, Straus and Giroux, 2002, pp. 10-29.
- Sontag, S. (2003), *Ante el dolor de los demás*, Bogotá, Random House Mondadori, 2011. [*Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux].
- Wolf, L.L. y Ebrary, I. (2014), “Chapter 5. Witnessand Testimony in Literary Memory”, en *W. G. Sebald's hybrid poetics*, Berlin, Boston, De Bruyter, pp. 182-215.